



实用影视艺术丛书

# 电影编剧学

【修订版】

汪流 著



DIANYING  
BIANJUXUE

中国传媒大学出版社

DIANYINGBIANJUXUE

 实用影视艺术丛书

DIANYING  
BIANJUXUE



# 电影编剧学

【修订版】

汪流 著

中国传媒大学出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

电影编剧学/汪流著. —修订本 —北京:中国传媒大学出版社,2009.5

(实用影视艺术丛书)

ISBN 978-7-81127-240-6

I. 电… II. 汪… III. 电影编剧 IV. I053.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 011494 号

## 电影编剧学(修订版)

著 者 汪 流  
策 划 欧丽娜  
责任编辑 董媛婷 罗 刚  
责任印制 曹 辉  
封面制作 九点设计  
出 版 人 蔡 翔

出版发行 中国传媒大学出版社(原北京广播学院出版社)

社 址 北京市朝阳区定福庄东街1号 邮编:100024

电 话 86-10-65450528 65450532 传真:65779405

网 址 <http://www.cucp.com.cn>

经 销 新华书店总店北京发行所

印 刷 北京中科印刷有限公司

开 本 730×988mm 1/16

印 张 24

版 次 2009年5月第1版 2009年5月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-81127-240-6/I·240 定价:48.00元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

汪流，生于上海，原籍浙江绍兴。新中国成立前就读于上海沪江大学中文系，新中国成立后经电影专业培训后进入电影界。1954年起任教于北京电影学院。教授，博士生导师。重庆美视电影学院教学院长。1987年曾去日本讲学。主要著作有《电影剧作的结构形式》、《电影剧作概论》(主编)、《为银幕写作》、《中国的电影改编》、《艺术特征论》(主编)、《中外影视大辞典》(主编)等15本。其中《电影剧作的结构形式》一书获1987年广播电影电视部颁发的优秀教材奖。创作的影视剧本有《哦，香雪》(合作)、《新来的营养师》、《母子情深》等11部。其中影片《哦，香雪》荣获第41届柏林国际电影节“国际儿童和青年电影中心奖”和第4届“铜牛奖”。此外在影视刊物上发表文章百余篇。1988年出席第5次全国文学艺术代表大会。现为中国作家协会会员，中国电影家协会会员，中国电影文学学会理事。中国电影“金鸡奖”第15、第16两届评委，第5、第6届“夏衍电影文学奖”评委，中央电视台音乐电视顾问及历届评委。国务院为表彰他“在发展我国高等教育事业上作出的突出贡献”，颁发给他政府特殊津贴。



汪 流

第三届中国高校  
人文社会科学研究优秀成果奖

成果名称：《电影编剧学》

北京广播学院出版社

主要研究者：汪流 著

成果类型：著作

学科、等级：艺术学一等奖



中华人民共和国教育部

二〇〇三年七月二日

教社政证字（2003）第 015 号

# 前 言

写作这本书的目的,是想向读者介绍写作影视剧本必须具备的一些知识。通过这本书,我想告诉读者,写影视剧本不同于写小说,或写舞台剧本。尽管无论是小说,还是舞台剧本,或是影视剧本,它们都包含主题、人物、情节、结构、语言等要素,但影视剧本有它自身的一些特点。这些特点概括起来说:一是,因为影视是造型和叙事相结合的艺术,因此写影视剧本的人必须具备强烈的造型意识,要学会用镜头去讲故事;二是,因为影视是画面和声音相结合的艺术,因此写影视剧本的人必须掌握视听语言,要学会用声画结合的方式去讲故事;三是,因为影视是时间和空间相结合的艺术,因此写影视剧本的人必须具备影视的时空结构意识,要学会用时空的变化去结构剧本。而无论是造型和叙事的结合,还是视听结合,或是时空结合,又都离不开影视语言蒙太奇,因此写影视剧本的人又必须具备“蒙太奇思维”的能力,即一种作用于视觉的构思。如果我们掌握并具备了上述这些特点和能力,那么我们就可以做到为银幕而写作(而不是为书本或舞台而写作),写出真正的影视剧本来了。

因此,尽管影视剧本也包含小说或戏剧剧本所必须具备的诸如主题、人物、情节和结构等要素,但出于影视造型这一特征,影视的主题都是造型的主题,法国大导演雷内·克莱尔就曾说过:电影的主题,是“视觉的主题”<sup>①</sup>。同样,影视中的人物,应是造型的人物;影视中的情节,应是造型的情节;影视中的结构,应是造型的结构。诚如苏联电影艺术大师普多夫金曾明确指出的:“剧情发展的每一个基本要素都具有通过明确的、造型的素材而表现出来的特征。”<sup>②</sup>

总而言之,影视剧本的含义只有通过造型的元素才能够达到。这是我写作此书时所着重强调的。

在论述的过程中,我以中外电影为例,其中法国影片《广岛之恋》是西方意识流电影的代表作,我又需从总体结构上去进行剖析,所以读者最好能够看到

① [法]雷内·克莱尔:《电影随想录》,中国电影出版社1981年版,第95页。

② [苏]普多夫金:《论电影的编剧、导演和演员》,中国电影出版社1980年版,第24页。

剧本的全貌(却又不易看到),故我将它附录于后,并在本子上加注了一些分析性的标记,目的是方便读者的阅读和理解。此外,也是为了方便读者自学和思考,我在每章之后增添了思考题,并在书后给出思考题的答案,同时还开列了每章的参考阅读书目。

汪 流

2000年1月1日



## 一剧之本

一部影视剧是由编剧、导演、演员、摄影、美工、灯光、化妆、道具、剪辑等许许多多影视艺术工作者合作制作而成的。但也必须指出：编剧是第一个接触生活素材的人。影视编剧既是对生活、形象和美的发现者，又是将这三者统一起来的创造者。因为，正是通过他的创造性的劳动，将生活变成艺术，把生活素材提炼、构思成为具有美学意义的银幕或屏幕形象。所以，有人把影视编剧在整个影视剧艺术中的作用概括为“无中生有”四个字，是不无道理的。

影视剧本是影视剧的基础，尽管在影视编剧手里的“银幕或屏幕形象”尚处在用文字表现的阶段，但它却能“独立地描绘出鲜明的生活图画”（巴拉兹语）。所谓“独立地”，是指它将适宜于体现在未来的银幕或屏幕上，是一种用独特的银幕或屏幕画面来构造形象的剧本。因此，它虽是文字的，却已经能够充分地向未来以导演为首的再创造者们提供出拍摄影视剧的“基础”，包括思想和艺术这两个方面的基础。可见，影视艺术是离不开这个“基础”的；离开它，就意味着离开了影视艺术思想和形象。可以这样说：影视剧本决定了未来影视剧反映生活的深刻程度和艺术造诣的高下。

我们这样来强调影视剧本的“基础”作用，无意贬低以导演为首进行“再创造”的其他影视艺术部门；而恰恰是由于至今还存在着对影视剧本地位的不公正看法，使我们不得不来维护它的“尊严”。

比如，有这样两种意见是对电影剧本的基础作用持否定态度的。其一，某些人认为，电影剧本只能是“未完成的草图、尚待执行的计划书或一部艺术作品的提纲”。他们在谈到电影剧本的作用时，总爱讲述一个陈旧的故事：一位电影工作者在餐厅里就餐时，突然想到了一个电影故事，于是顺手把它写在餐巾纸上。应该说，这是事实，生活里确实发生过这样的事情。但是，也必须指出，它不是发生在今天，而是发生在电影的幼年时期。时至今日，如果还拿当年餐巾纸上的故事梗概来涵盖今天电影剧本的含义，那只有一种可能：无非是想有意贬低影视剧本的地位和作用。其实，持这一观点的人所缺乏的，恰恰就是电影发展的观点。世界上许多电影理论家已经明确地指出：随着声音在影片中的出

现,电影剧本的艺术地位也已同时得到确立。这倒并非是由于电影至此已不再像过去那样单纯地依靠画面,还需要一批文人参加到电影工作者的行列中来,写出优美的人物对白;而正是由于他们的到来,把他们长期积累起来的一整套塑造形象的方法也带入电影中来,使电影开始摆脱一味摄制打闹喜剧的那种状况,走向对人物性格的描绘和刻画;同时,随着人物关系的配置,也就需要把结构渐趋复杂的内容,事先在纸面上做出详尽的设计来。这样,电影剧作便从“草图”、“提纲”、“梗概”阶段发展成为一种新的艺术形式。它通过对人物性格的描绘和刻画,反映出时代的基本特征,电影“不仅可以使人们得到娱乐,而且还可以对他们有所裨益,其微妙和复杂的程度,并不亚于其他任何艺术形式”(温斯顿语)。可见,电影剧本之所以能够上升到“基础”这一新的地位,是由于其自身思想艺术性的提高,使得影片的质量离不开电影剧本的质量这样一种现实状况所决定的。所以,巴拉兹认为,电影剧本在有声影片时期,“已经不再是一个技术性的附属品,像是屋子建好后就要拆卸的脚手架那样”,电影剧本“本身就是一部完整的艺术作品,它为未来的影片奠定基础”<sup>①</sup>。

其二,电影发展至今天,在西方,有些电影艺术家认为,电影更多的是和色彩、构图以及情绪联系在一起,而不是和句法或逻辑联系在一起。换句话说,电影存在着非语言表现的思想。因此,他们认为,电影是导演的艺术,甚至认为“电影是导演在拍摄之中完成的”。因为一部影片首先是出现在导演的脑子里的,未来的银幕形象,甚至一些细枝末节在导演的脑子里已经完成了。所以,对导演来说,就没有必要先用文字去描绘出银幕形象,再转换成银幕形象。对他们来说,不需要电影剧本,或只需要一些“半成品”就可以了。因此,在西方就有所谓“脚本作者”、“对话作者”等称呼。编剧的任务仅仅是给导演提供一个故事梗概,或是编写人物的对话,显然这一切活动都必须被纳入导演的总体构思之中。

那么,应该怎样来理解上述现象呢?我们认为,西方某些导演,如戈达尔等,他们是“身兼二任”的,即他们实际上既是编剧又是导演。而在创作过程中,他们省略了用文字去描绘银幕形象这一环节,直接去用镜头讲故事了。可是,必须指出,“身兼二任”是有条件的,必须要提高导演的素质,使他有直接把生活素材变成电影艺术的本领。可见,导演要强调“电影是属于导演的艺术”,那是

<sup>①</sup> [匈]贝拉·巴拉兹:《电影美学》,中国电影出版社1979年版,第261页。

要有前提的，这就是你这个导演凭一个简单的故事就能拍出一部好影片来。如果导演在很大程度上还要依赖电影剧本，就不应该再去突出自己。因此，发生在我们某些中国导演身上的矛盾情况变成这样了：他们到处找好剧本，因为没有剧本他们拍不出电影，但一旦找到剧本，他们却又极不尊重编剧已经付出的劳动，强调什么“电影是完成在银幕上的艺术”了。1987年，我访问日本时，在和日本著名导演新藤兼人（他既是编剧，又是导演）探讨这个问题时，他说过一段很精彩的话，他说：“电影剧本在摄制影片中所起的是‘骨架’作用。在拍电影之前，如果不先写好剧本，就很难拍出好影片。这一观点，和西方某些人士的看法很不相同。在西方，比较普遍认为电影是属于导演的艺术，电影是导演在拍摄之中完成的。因此，对导演来说，就没有必要先用文字去描画影像，然后再转换成银幕形象。所以，对西方导演来说，他们不需要电影剧本，或者只要一个很简单的‘脚本’就可以了。编剧的任务仅仅是向导演提供一个故事，或给导演编写人物对话。”

我以为，中国导演在这个问题上必须分清东西方的区别。

其实，就在西方某些电影艺术家否定用文字表现影片思想的同时，他们又承认在拍摄影片之前需要先写好电影剧本，如认为“电影存在着非语言表现的思想”的伯格曼却又认为：“写电影剧本尽管困难，但却是非常有意义的，因为这可以迫使他首先通过纸上的文字从逻辑上来证明他的影片构思是否确实行之有效。”<sup>①</sup>伯格曼的话至少可以证明这样一点：凡是有逻辑的影片构思，都离不开电影剧本这个“基础”。

此外，西方某些电影艺术家反对写电影剧本，并不等于说在西方就没有编剧或电影剧本，相反，在西方有许多出色的编剧和大量优秀的电影剧本。我们只要列出罗伯特·本顿和大卫·纽曼合作的电影剧本《邦尼和克莱德》，罗伯特·本顿参加编写的另一个电影剧本《超人》，玛格丽特·杜拉编写的出色的电影剧本《广岛之恋》，以及罗勃·格里叶编写的富有视觉感的电影剧本《去年在马里昂巴德》等便可证明。显然，上述这些剧本并不属于“脚本”或“对话剧本”之列，相反，它们是真正的电影剧本。这些电影剧本为导演提供了极其良好的基础，甚至导演在拿到这样的电影剧本后，一字不改就可拍成电影，因为这些电影剧本是用电影思维写成的，视觉感很强，如玛格丽特·杜拉所写的《广岛之

<sup>①</sup> 转引自〔美〕D. G. 温斯顿：《作为文学的电影剧本》，中国电影出版社1983年版，第84页。

恋》。更何况,西方一些著名导演,如瑞典的伯格曼、英国的大卫·里恩、意大利的德·西卡、美国的奥立伟·斯通,他们自己也写出过许多漂亮的电影剧本(也并非“脚本”或“对话本”)。为什么这些导演在拍摄前要写出一个详尽的电影剧本来呢?这可能和上面我们引用过的伯格曼的话有关,“通过纸上的文字从逻辑上来证明他的影片构思是否确实行之有效。”可见,我们说西方电影界把电影剧本看成是“半成品”,这是事实,也是一种倾向;但它又不是事情的全部,因为在西方确实还存在着大量的优秀编剧和优秀的电影剧本。

总之,我们不想否认,影视剧本并不等于完成的影视剧;我们也承认,银幕或屏幕形象在表现光影、色彩和构图时,要比文字形象更为直接和鲜明。正因为如此,当把文字形象转化为银幕形象时,有些影视艺术上的处理,如镜头、构图等,恰恰是需要影视导演加以发挥和补充的。但是,最为重要的是,影视剧本已向再创造者们提供了包括思想和艺术这样两个方面最根本的内容。何况,导演对剧本的补充和改动,恰恰也“是在与剧作者那总的、根本的意图相符合”的情况下实现的,因此,“导演在体现剧作者的作品时,总是应当力图尽可能更深刻、更充分、更丰富地展示出正是作者意图中所包含的东西,而不是‘自外面’加进去一些与电影剧本的实质和精神、与它的艺术形象结构格格不入的东西。”<sup>①</sup>所以,虽然一部影视剧的主要创作者是影视剧本的作者和导演(他领导着整个摄制组的工作),一部影视剧的成败也往往取决于他们两个人的努力,然而,正如希德·菲尔德所言:“一个电影导演可能用一部很好的剧本拍出一部很糟糕的影片,但他绝对不可能用一部很糟糕的剧本拍出一部很好的影片。”这说明,剧本在影视中所起的正是“基础”的作用。

无论是国内或国外电影界的有识之士,都曾肯定影视剧作的“基础”作用。在我国,许多影视界的知名人士都曾极力主张:如要提高影视剧的质量,首先必须提高影视剧本的质量。在国外,一些著名的电影理论家和电影艺术家也都认可电影剧本的地位和作用。如巴拉兹说:“有声电影诞生后,电影剧本就自动跃居首要的地位。”<sup>②</sup>“自动”二字用得十分贴切,它既含有“有声电影诞生后”的那种形势感,又有电影编剧在这种形势下自身得到提高后的那种“当仁不让”的自豪感。

① [苏]吉甘:《论导演剧本》,中国电影出版社1979年版,第11页。

② [匈]贝拉·巴拉兹:《电影美学》,中国电影出版社1979年版,第264页。

影视剧本的地位和作用还可以从“没有好剧本就拍不出好影视”这个角度来得到论证。苏联的杜甫仁科说：“艺术电影是以文学，即电影剧作为基础的，因此，影片的高质量首先要以具有创作上真正的优秀的剧本为前提。”他又把电影剧本的作者称为“在纸上设计影片的总设计师”<sup>①</sup>。日本著名电影导演黑泽明在谈到这个问题时，就说得更为透彻了：“弱苗是绝对得不到丰收的，不好的剧本绝对拍不出好的影片来。剧本的弱点要在剧本完成阶段加以克服，否则，将给电影留下无法挽救的祸根。这是绝对的。无论拥有多么优秀的导演力量，也无无论在导演时做了多大的努力，结果也无济于事。当然，导演对剧本要尽一番努力，那是另外一个问题，正因为有人把这种努力和导演工作混为一谈，所以才认为导演能够掩饰剧本的缺陷，那完全是一种错觉。总之，一部影片的命运几乎要由剧本来决定。我甚至认为，抓住一个好的剧本是导演艺术的第一步。”<sup>②</sup>结合中国电影的情况，可以证明黑泽明的话是非常符合实际的：几乎没有一部好影视剧，不首先来自一个好剧本；我们也找不到这样的实际例子——一部好的影视剧竟然是根据一部十分糟糕的剧本拍摄出来的。正因为如此，我们的导演才会四处物色好剧本，他们并不认为，剧本对他们的“二度创作”来说是无足轻重的。也正因为如此，当我们的影视处于不景气的时候，领导也往往要从影视剧本的质量抓起。影视剧本是“一剧之本”，这已是一句常被影视界强调的话。

对影视剧本的地位和作用问题的探讨，自然也会使从事影视编剧工作的人们产生一种重大的责任感。如黑泽明所说，“一部影片的命运几乎要由剧本来决定”，这就意味着：电影剧本的地位和作用只有在有才能的编剧手中才得以体现出来，而它也很有可能丧失在一个无能的电影编剧手中。

### 思考题

1. 电影剧本是在电影发展的什么形势下应运而生的？
2. 为什么说电影剧本是电影创作的“基础”？
3. 苏联的杜甫仁科和日本的黑泽明是怎样论述电影剧本的“基础”作用的？

① [苏]杜甫仁科：《杜甫仁科选集》，中国电影出版社1982年版，第872、第898页。

② 转引自[日]野田高梧：《剧作结构的基础》，《世界电影》，1984年第4期。

### 本章参考阅读书目

1. [匈]贝拉·巴拉兹:《电影美学》中的第二十节“电影剧本”。
2. [苏]吉甘:《论导演剧本》。
3. [美]D. G. 温斯顿:《作为文学的电影剧本》中的第三章“电影的叙事形式:对小说的借鉴”和第七章“《野草莓》:一出梦的戏”。
4. [苏]杜甫仁科:《杜甫仁科选集》中的“艺术片电影剧本中的语言”一文。
5. [日]野田高梧:《剧作结构的基础》,刊于《世界电影》1984年第4期。

# 目录

CONTENTS

- (1) ..... 前 言
- (1) ..... 一剧之本

## 上编 造型

——用画面写作

- (3) ..... 第一章 影视剧本是叙事和造型的结合
- (18) ..... 第二章 影视剧本是画面和声音的结合
- (35) ..... 第三章 影视剧本是时间和空间的结合
  - 第一节 影视是时、空结合的艺术
  - 第二节 影视的新时空
  - 第三节 怎样造成影视的新时空
  - 第四节 电影时间的三个含义
  - 第五节 电影时空观念的变化
- (53) ..... 第四章 蒙太奇思维是影视剧作的构思和形式

## 下编 叙事

- (77) ..... 第一章 视觉的主题
- 第一节 主题的一般概念
  - 第二节 “无中生有”
  - 第三节 影视剧的主题
  - 第四节 电影的主题要求单纯、明确
  - 第五节 样式不同,主题的表达方式不同
- (91) ..... 第二章 视觉的人物
- 第一节 人物是影视剧作的核心
  - 第二节 人物性格的塑造
  - 第三节 人物的视觉造型
- (107) ..... 第三章 视觉的情节
- 第一节 人物性格的发展史
  - 第二节 情节的典型化和提炼
  - 第三节 影视剧情节的基础
  - 第四节 影视剧中的情节点与场面的有效积累
  - 第五节 西方现代主义的电影情节
- (132) ..... 第四章 影视剧作的结构
- 第一节 结构的依附性及其能动作用
  - 第二节 影视剧本的蒙太奇结构
  - 第三节 影视剧作结构的表现技巧



(154)	第五章	影视剧作中的语言
	第一节	读不如看
	第二节	叙述性语言
	第三节	对话的艺术
	第四节	独白和旁白
(179)	第六章	影视剧的风格样式
	第一节	戏剧性观念形成的风格样式
	第二节	纪实性观念形成的风格样式
	第三节	散文诗的观念形成的风格样式
	第四节	表现性观念形成的风格样式
(256)	第七章	再创作——电影改编
	第一节	改编是影视创作的重要来源之一
	第二节	文字形象能否转化为银幕形象
	第三节	电影和文学是两种不同的艺术形式
	第四节	电影改编的几种方式
	第五节	忠实于原著精神基础上的创造
	第六节	关于将话剧改编成电影
	第七节	电影改编理论需要突破
	第八节	电影改编者必须具备的几个条件
(291)	附录	
(334)	思考题答案	
(371)	后 记	